



Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo. La nuova immagine femminile nelle ricerche di alcune artiste e fotografe italiane negli anni Settanta del Novecento.

Cristina Casero

Nel 1978 l'editore milanese Gabriele Mazzotta coraggiosamente pubblica un originale volume ideato e realizzato da un folto gruppo di artiste, tutte impegnate sul fronte femminista: Bundi Alberti, Diana Bond, Mercedes Cuman, Paola Mattioli, Adriana Monti, Esperanza Núñez e Silvia Truppi. Come testimoniano le loro stesse parole, esso

raccoglie materiali individuali ed esperienze collettive di un gruppo di donne che lavorano da alcuni anni con l'immagine. La struttura del libro si articola in una serie di capitoli organizzati individualmente e in una serie di inserti che sono in parte lavori di gruppo e in parte lavori nei quali il gruppo si rispecchia. È una struttura che può essere definita di 'autoritratti'. È stata l'occasione di raccogliere disegni, fotografie, pitture, scritti, filmati e gesti che danno forma alle diverse rappresentazioni che ognuna di noi ha rispetto a se stessa e rispetto agli altri. (Alberti, Bond, Cuman... 1978: quarta di copertina)

Con grande chiarezza, dunque, sono proprio le autrici ad indicare quale siano la natura del libro e il suo senso più profondo, ciò che lo rende così interessante, donandoci la preziosa chiave interpretativa di questo lavoro, esito esemplare di un certo filone di ricerche intorno alla donna.



Così, chiamata a ragionare sulla militanza femminista nell'arte italiana, ho creduto che questo volume, un libro d'artista - o meglio di artiste, e la distinzione è fondamentale - potesse costituire un oggetto ideale su cui riflettere, sia per la sua qualità intrinseca, sia perché consente di fare interessanti considerazioni su un nuovo e significativo modo di "indossare l'uniforme" da parte di alcune protagoniste della scena milanese¹ le quali, in questo caso, raggiungono esiti molti significativi anche nei termini di un interessante contributo al dibattito teorico, proprio abbandonando i toni duri e bellicosi della esplicita rivendicazione. Superando certe accensioni del femminismo dell'emancipazione e riappropriandosi, giocosamente ma caparbiamente, della propria immagine, affermano così, tanto implicitamente quanto espressamente, con ludica determinazione, la propria identità.

Per restituire la temperatura degli interventi raccolti nel volume, mi sembra si possa citare come emblematico un lavoro di Diane Bond in cui l'artista, elaborando un tema espressivo a lei caro, che diverrà caratteristico della sua ricerca, quello delle "pezze", disegna su lenzuola bianche delle sagome femminili che poi fotografa stese all'aperto e pubblica nel libro, all'insegna del motto "lavare lavorare": un intervento incisivo ma di certo non cerebrale, né privo di accenti intelligentemente ironici.

Bisogna premettere che il ragionamento, condotto dalle autrici con grande lucidità, viene ben espresso pure nei testi, che meriterebbero una analisi approfondita e una corretta lettura, condotta in rapporto parallelo e dialettico con la componente figurativa. In questa sede, però, preferisco concentrare la mia breve riflessione sull'immagine della donna che nel volume viene proposta, libera e disinvolta, in netta

¹ Per un'analisi dell'arte femminista in Italia si rimanda al recente contributo di Raffaella Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano, Postmedia, 2013; per un affondo sulla situazione romana, invece, rimando a Seravalli, Marta, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Roma, Biblink Editori, 2013.

controtendenza rispetto al tipo di figura femminile che viene diffusa dal sistema ufficiale delle immagini.

Ancora oggi, alcune delle protagoniste di questa importante esperienza ricordano come il libro vada inteso nei termini di una espressione spontanea, quasi che la sua realizzazione fosse stata una diretta conseguenza dell'essere delle sue autrici, del loro partecipare ciascuna alla vita delle altre, del loro condividere sentimenti emozioni e pensieri, prima ancora che il risultato del loro fare artistico. Un fare che è comune, soprattutto sul piano operativo, che è condiviso, nei suoi aspetti di fondo, anche se non credo sia corretto definirlo "di gruppo", per lo meno nel senso istituzionalizzato del termine. Le singole individualità, infatti, non si annullano nel lavoro collettivo, affatto; al contrario ne traggono sempre nuova linfa. Come testimonia chiaramente pure l'indice del volume, ciascun lavoro è firmato da una o più artiste, sebbene poi talune di queste opere siano il frutto di una fertile collaborazione tra più autrici e, addirittura, nella maggior parte dei casi, siano realizzate grazie al contributo, alla concreta partecipazione, di molte delle altre artiste coinvolte nel progetto. Infatti, tutte si pongono in dialettica relazione tra loro, rispecchiandosi ciascuna negli interventi dell'altra, in un continuo rimando che dà unità e coerenza al libro, facendone un'esperienza artistica complessa e completa, su un piano che va ben oltre la semplice identità di stile o di scelte espressive. Così, Adriana Monti, tra i vari fotogrammi video, pubblica nel volume quelli di *Ciclo continuo*, realizzato su soggetto di Núñez, che ne è anche la protagonista;² la stessa Núñez coinvolge, nel suo intervento intitolato *La maschera*, Paola Mattioli, che si presta al trattamento come "modella", e Diane Bond che è autrice degli scatti. Ribaltando i ruoli, è poi Mattioli che ritrae Bond nelle due intense immagini che accompagnano il testo intitolato *La frase dello specchio* e anche nella seguente sequenza di ritratti, nei quali la protagonista è simbolicamente colta con e senza la maschera, riecheggiando il succitato lavoro della Núñez, che a sua vol-

² Questa sequenza di immagini è stata in tempi più recenti utilizzata da Alina Marazzi nel suo film *Vogliamo anche le rose* (2007).

ta fotografa Bond, con Cuman e Truppi, nell' intervento *Sul comunicare*. In esso, per altro, Cuman pubblica anche una foto della serie *Sara è incinta* realizzata da Mattioli che inserisce uno scatto di quella serie in *Faccia a faccia*, accanto ai suoi autoritratti e alla foto scattate a Valentina Berardinone, Mercedes Cuman e Bundi Alberti. Mi pare significativo, per sottolineare la totale identità tra l'autrice e le protagoniste del "servizio", ricordare che, come testimoniano le foto del backstage, Mattioli è anch'essa nuda nel realizzare quella serie di immagini, che con naturalezza pongono a confronto i corpi nudi di due donne, della quali una è incinta.

Questo filo teso tra le varie protagoniste cuce ogni pagina del testo alle altre e da *refrain* di sottofondo si trasforma in un canto corale in altri interventi, nei quali è più marcata una prassi esplicitamente riferibile alla dimensione collettiva. Penso alla bellissima sequenza di foto proposta da Mercedes Cuman in *Non dimenticare il tuo originale*, in cui l'artista presenta i volti di alcune donne, tra cui le sue compagne di quest'avventura, immortalate in foto sulle quali la stessa Cuman interviene con segni espressivi, quasi a voler negare la realtà dell'ovvia apparenza. Su un diverso registro, giocoso ma non meno incisivo, si colloca il 'servizio' di Bond e Truppi, *Le abbiamo sempre chiamate cornici*, nel quale le autrici ritraggono, oltre a se stesse, Cuman, Monti e altre amiche in veste di modelle, vivendo il corpo nudo con grande disinvoltura e naturalezza, ma non senza punte di sarcasmo.

Dunque, se non è sottesa a questi interventi una rigida istanza programmatica, di natura linguistica o espressiva, è pur evidente come vi sia una profonda comunione tra le autrici, che si pone a monte, sul piano umano e ideologico. Come suggerisce il titolo (*Ci vediamo mercoledì*) questa esperienza nasce, infatti, da una frequentazione assidua, anche se non sistematizzata da logiche "di partito", avviata dalle autrici coinvolte, donne prima che artiste. La naturalezza del rapporto che le lega si traduce nelle opere, nei gesti e nelle riflessioni che danno vita al libro: basta sfogliarlo per cogliere l'intreccio continuo delle relazioni umane tra le protagoniste, la forte tensione comunicativa e affettiva che le lega e che spesso traspare in quel continuo gioco di riflessi che mette

ciascuna di loro nella duplice condizione di soggetto e oggetto, di regista e attrice, di fotografa e modella.

Questo libro è nato spontaneamente, da un entusiasmo scevro da rigide intenzionalità: tutto il materiale raccolto nel volume nasce da esperienze di donne che, in quanto tali, si sono inventate uno spazio in cui poter essere se stesse, uno spazio in cui potersi esprimere attraverso la creatività, in cui fare arte. Proprio per questo, ciascuna delle artiste coinvolte ricorre a pratiche differenti per raccontare, per raccontarsi: dalla scrittura al disegno, dal collage al video, alla fotografia, che si rivela essere il mezzo prediletto.

E non si tratta certamente di una evenienza casuale: la scelta di usare la fotografia è, anzi, necessaria e quasi fisiologica. *In primis*, più superficialmente, perché la fotografia è tradizionalmente lo strumento ideale per fermare e dare testimonianza di alcune esperienze vissute in comune, per bloccarle nel ricordo, per sottrarle allo scorrere del tempo e degli aventi. Ma il vero e più sottile motivo di tale scelta da parte delle autrici dipende dal fatto che l'oggetto del loro interesse è l'immagine della donna, veicolata dunque proprio dalla fotografia. Il sistema della comunicazione di massa propone una precisa icona femminile che, oltre ad essere schematica e categorica, quindi superficiale e incapace di restituire appieno la complessità di una persona, è sostanzialmente prodotto di uno sguardo maschile, non necessariamente maschilista, ma certamente uno sguardo che parte da un punto di vista altro, col quale molte donne non possono, non vogliono e non riescono più ad identificarsi.

Paola Agosti, fotografa, protagonista di quella congiuntura culturale, recentemente ha affermato:

Oggi vediamo tantissime immagini, ci vengono proposti modelli di femminilità diversi, ma quello dominante proposto da giornali e tv è sempre lo stesso. Siamo ancora in presenza, come nelle riviste degli anni Settanta, della stessa forma di oggettivazione della femminilità" (Agosti 2014: 51).

La reazione a questa “oggettivazione” si è espressa in modi differenti. La denuncia, la rivendicazione, lo smascheramento della retorica con cui i media, e la società intera, interpretano la figura della donna, sono atteggiamenti che caratterizzano una strada che è stata diffusamente ed efficacemente battuta. Ugualmente significativa, però, è la volontà di riappropriarsi della immagine femminile, non per contrasto, ma in maniera assertiva e, anche in questo caso, l’uso del mezzo fotografico si offre come via privilegiata. Alcune fotografe realizzano, in questi anni, dei *reportage* molto particolari: per restare in ambiente milanese, il tessuto culturale dove nasce anche il nostro volume, penso ad alcuni interessanti lavori esposti in occasione della mostra *Dietro la facciata*,³ allestita nella primavera del 1975 e incentrata su fotografie di Anna Candiani, Carla Cerati, Giovanna Nuvoletti e dalla stessa Mattioli. Esse, in questa occasione, hanno condotto una ricerca quasi di marca antropologica sulla vita delle donne, cogliendole nello svolgimento delle loro faccende quotidiane, all’interno delle loro abitazioni, “dietro la facciata”, appunto. A tale proposito, vale la pena di ricordare quanto giustamente osservato da Marta Seravalli, che pure riflette su un contesto differente, l’ambiente romano:

Emerge l’esigenza di definizione di un linguaggio propriamente femminile, originato piuttosto che dalla cultura ufficiale sessista, dal vivere quotidiano delle donne. In questo contesto ci sarà una rivalutazione in chiave positiva e spesso esaltatoria delle attività femminili tradizionali, soprattutto il lavoro domestico, come componenti costitutive e significative dell’esperienza umana e, nello specifico, femminile. L’impossibilità di rintracciare la propria identità nella ‘Storia’ determina una volontà di emersione da un passato non ufficiale, corrispondente al quotidiano, anche se questo è un mondo piccolo, fatto di ‘lettere minuscole’. In questo modo è

³ La mostra, presentata da Lanfranco Colombo, è allestita nella sezione culturale del SICO dal 15 al 23 marzo 1975.

possibile rintracciare un passato e una storia femminili e rispettare l'esigenza di autonomia dalla cultura maschile (Seravalli 2013: 32).

Per altro, e non soltanto tra le autrici che si esprimono attraverso la fotografia, è piuttosto diffusa nell'arte degli anni Settanta la tendenza, da un lato a valorizzare il lavoro artigianale e domestico, attività che sono sempre state appannaggio delle donne, dall'altro a frequentare temi legati al corpo, vissuto in tutta la sua prosaica e intima fisicità (Di Raddo 2003: 80). Chiaramente, nell'arte femminile e soprattutto femminista, tali atteggiamenti trovano particolare accoglienza, proprio in virtù della volontà di ristabilire una lettura attenta e reale della donna, del suo corpo, del suo esistere concretamente nella società contemporanea.

Vale la pena, a questo proposito, di soffermarsi sulla riflessione intorno alla natura della fotografia, che in quegli anni Settanta si andava diffondendo. Come anche Raffaella Perna ha recentemente precisato, considerandola "in qualità di indice", come indicato da Philippe Dubois, arriviamo a definire lo statuto della fotografia nei termini "di immagine-impronta, caratterizzata dalle qualità di singolarità, attestazione e di designazione"; tale statuto sancisce il fatto che "l'immagine fotografica rinvia sempre a un solo e unico referente, attesta ontologicamente l'esistenza di ciò che mostra e per di più lo 'addita', spostando l'attenzione su di esso". La studiosa, quindi, conclude giustamente che "tali specificità hanno reso il *medium* fotografico lo strumento più adatto a certificare, ratificare, autenticare l'identità sia sul piano sociale e politico, sia su quello estetico" (Perna 2013: 18-19).

Mi pare utile, quindi, ricorrere ad alcune affermazioni di Pierre Bourdieu, essenziali per comprendere il valore delle esperienze di cui andiamo ragionando:

In breve, l'apparizione della pratica domestica della fotografia coincide con una differenziazione più precisa di ciò che è pubblico e di ciò che invece appartiene al dominio privato. [...] Da quando si chiede alla fotografia non più solo di fissare l'immagine pubblica del personaggio, così poco individualizzata da non aver bisogno

di una registrazione frequente e così fortemente definita da norme sociali da risultare già predisposta all'esibizione, ma anche di fermare gli aspetti fuggitivi e i gesti singolari di un membro della famiglia, si è costretti a distinguere tra le immagini riservate alla contemplazione familiare e le immagini che possono essere mostrate agli estranei (Bourdieu 1972: 68).

Ragionando sull'uso comune che se ne fa, con particolare attenzione al valore sociale che assume l'album di famiglia, Bourdieu sottolineava come "benché il campo del fotografabile si estenda, la pratica della fotografia non ne risulta peraltro più libera, perché non si può fotografare se non ciò che si deve fotografare e perché ci sono fotografie che si è tenuti a 'prendere'" (Bourdieu 1979: 77-78); insomma, se "la pratica non è altro che fotografia del fotografabile" (Bourdieu 1979: 79), nell'uso diffuso l'immagine si sclerotizza negli stereotipi e la fotografia, "sovente, non è altro che la riproduzione dell'immagine che il gruppo offre della sua integrazione" (Bourdieu 1972: 64).

Sfruttando la capacità che essa ha di "solennizzare" in qualche misura il soggetto ritratto, le autrici del nostro libro, come altre artiste e fotografe che con questi modi espressivi si trovano in piena sintonia, sembrano voler agire in positivo e invece di fermarsi a stigmatizzare la falsità dei ruoli precostituiti cui la donna è obbligata, arrivano a mettere a fuoco un'immagine alternativa, antagonista rispetto al sistema, fuori dalla retorica della comunicazione, e a certificarla a sua volta proprio attraverso il mezzo fotografico. D'altro canto, come ricorda Fernanda Fedi, che si è interessata ai collettivi di quegli anni,

l'ideologia invase ogni sfera a tal punto che si poté dire che 'il privato è politico' e a questo contribuirono in maniera sostanziale i movimenti femministi, emersi in modo eclatante, soprattutto a partire dagli anni '70 e che ebbero il pregio di porsi in un'ottica diametralmente opposta a quella fino allora conosciuta come maniera di 'fare politica', partendo appunto dal sé, dalla propria individualità, dalla propria esperienza e confrontarla con la cultura, la società, in modo da seguire 'vie altre' per una propria realizzazione, non solo utopica" (Fedi 1986: 5).

E in questo senso, quindi, proprio la fotografia è uno strumento essenziale, particolarmente adatto ad una indagine sulla propria immagine, attraverso la quale passa anche l'autocoscienza del sé. Essa, per altro, a partire dai finali anni Sessanta, viene considerata uno strumento di conoscenza, di analisi della realtà, che va ben oltre il piano della mera cronaca per assestarsi su quello della lettura critica. Per le ricerche di matrice femminista, dunque, la fotografia risulta uno strumento particolarmente congeniale, che consente la definizione di nuovi modelli, prima ancora che la loro diffusione, e al contempo si fa strumento di conoscenza. La stessa Mattioli, proprio in quegli anni, scriveva: "nella prima metà degli anni '70, in concomitanza con le prime esperienze italiane del movimento femminista, è stata tematizzata la ricerca fotografica sulla donna a partire dall'esigenza di conoscere e illustrare la condizione femminile" (Mattioli 1979: 75).

Le autrici di *Ci vediamo mercoledì* realizzano interventi che, nel loro susseguirsi nelle pagine del libro, danno vita a una sorta di metaforico "autoritratto", costruito intorno a immagini che, anche quando non sono letteralmente autoritratti, di fatto, lo diventano. Se questa idea, di una circolarità che si fa rispecchiamento identitario, di uno sguardo vicendevole in cui ciascuna si riconosce nell'altra, è l'elemento su cui si fonda tutto il libro, essa è anche, *tout court*, uno degli aspetti più interessanti della fotografia femminista.

Esemplare, in questo senso, sempre per concentrare l'attenzione sull'ambiente milanese, è anche un'altra mostra allestita nel 1977, all'interno del SICOE. Nella sezione intitolata *La donna*, alcune fotografe sono state esplicitamente invitate a riflettere, attraverso i loro lavori, proprio sulla questione complessa dell'identità femminile. Se Marcella Campagnano presenta un lavoro, *Il ruolo, i ruoli*, incentrato espressamente sulla schematicità con cui viene identificata, nell'immaginario collettivo, la figura della donna, Carla Cerati, invece, con *Professione fotografa*, ragiona efficacemente in termini autobiografici, pur facendo di Mattioli, anche lei donna e fotografa, la protagonista del suo racconto. E Mattioli, a sua volta, in occasione di quella stessa mostra lavora con l'autoritratto, presentando *Faccia a faccia*, un lavoro che inserirà l'anno

successivo pure nel nostro libro. Proprio tale interessante meccanismo, che attraverso la fotografia consente alla donna l'identificazione nell'altra, fa di molte delle ricerche femministe di quegli anni uno dei più significativi momenti di rinnovamento nell'uso del mezzo, in ambito artistico e comunicativo.

Per comprendere appieno i risvolti innovativi, anche dal punto di vista linguistico, che comporta – pur implicitamente – l'uso della fotografia da parte di alcune autrici, vale la pena di ricordare quanto con grande chiarezza scriveva nel 1977 Paola Mattioli:

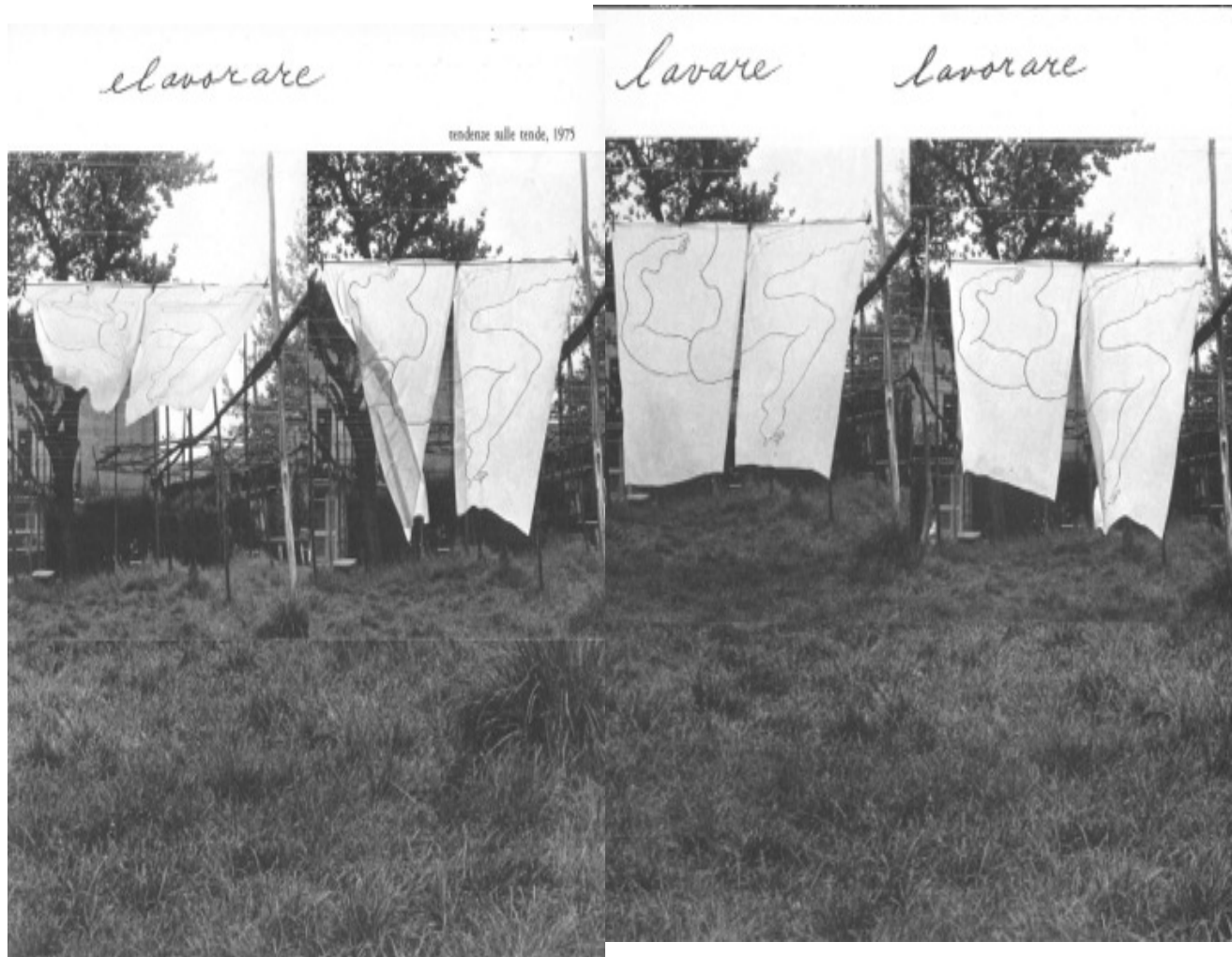
La documentazione della vita quotidiana delle donne è stata in questi anni un terreno di indagine sul quale molte fotografe hanno lavorato: la casa, i bambini, le professioni femminili, la scuola, il lavoro, le istituzioni, l'ambiente sociale. Tutte esperienze che possono ancora essere collocate in un modo tradizionale di fare *reportage* – nel senso che lasciano inalterato il rapporto fotografo/fotografato – che sono servite però di avvio per la messa in discussione del modo di porsi dietro e davanti alla macchina fotografica. [...] Nel rapporto tra donne non può instaurarsi quel ruolo di oggettivazione che vuole l'immagine uguale alla realtà e l'operatore assente come soggetto. Viene così a rompersi quello schema per cui l'immagine è rubata da un occhio che si annulla e il ribaltamento della situazione imposta un campo privilegiato di indagine: l'autoanalisi del soggetto/oggetto della fotografia e lo studio dei meccanismi di rispecchiamento" (Mattioli 1979 : 175-176).

Quindi, mandando in cortocircuito il tradizionalmente ben definito rapporto tra soggetto e oggetto, cancellando la scrittura trasparente, che pone il fotografo e la realtà su due piani totalmente distinti, l'uso del mezzo che molte donne hanno introdotto, espressamente finalizzato alla realizzazione di una immagine "coincidente" non è risultato soltanto efficace: esso ha rimesso in discussione la natura stessa del documento fotografico, in linea con le esigenze, anche teoriche, sempre più diffuse negli anni Settanta.

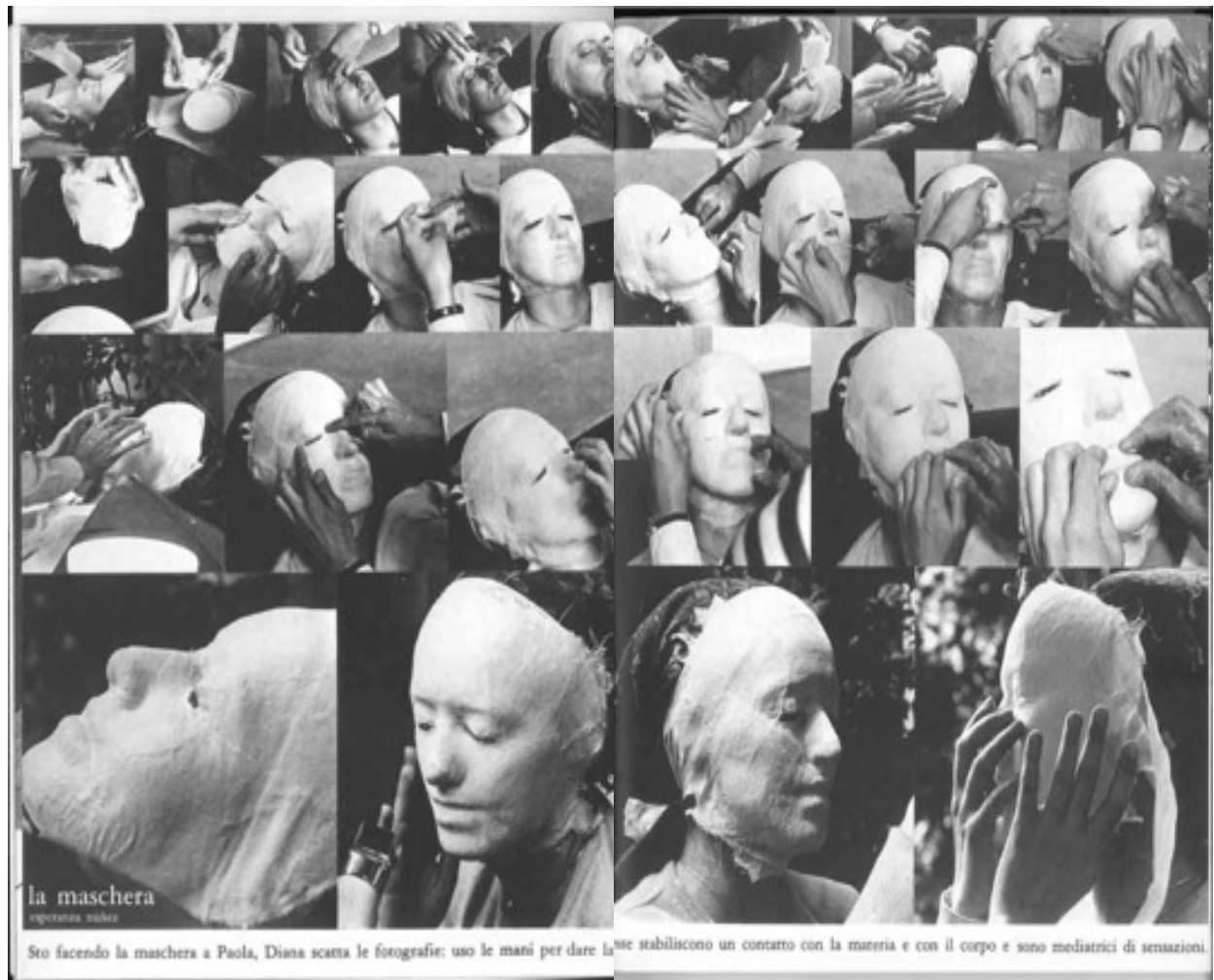


1. Copertina di *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo*, Mazzotta, Milano, 1978.

Cristina Casero, *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo.*



2. Diane Bond, *Tendenze sulle tende, 1975*, pubblicato in *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo*



3. Esperanza Núñez, *La maschera*, 1978, pubblicato in *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo*

Cristina Casero, *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo.*



4. Paola Mattioli, *Sara è incinta*, 1977, pubblicato in *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo*



5. Paola Mattioli, *Bakstage di Sara è incinta*, 1977.

Cristina Casero, *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo.*



6. Diane Bond, Silvia Truppi, *Le abbiamo sempre chiamate cornici*, 1978, pubblicato in *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo.*

Bibliografia

Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte, Ed. Cristina Casero, Di Raddo Elena, Milano, Postmedia, 2014

Agosti, Paola, "Una fotografa degli anni Settanta ricorda il movimento femminista", *Il segno femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, Ed. Bussoni Ilaria, Perna Raffaella, Roma, Derive & Approdi, 2014: 46-56

Alberti Bundi, Bond Diana, Cuman Mercedes, Mattioli Paola, Monti Adriana, Núñez Esperanza, Truppi Silvia, *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo*, Milano, Mazzotta, 1978

Bourdieu, Pierre, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi Editore, 1972 (edizione originale Bourdieu, Pierre, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965)

Il segno femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte, Ed. Bussoni Ilaria, Perna Raffaella, Roma, Derive & Approdi, 2014

Casero, Cristina, "L'obiettivo non è obiettivo. Considerazioni sulla fotografia come strumento di denuncia in Italia tra gli anni sessanta e settanta", *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Ed. Casero Cristina, Di Raddo Elena, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009 : 133 - 152

Di Raddo, Elena, "Arte declinata al femminile: dalla body art alla rete", *Femminile plurale. Percorsi tra identità e differenza*, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2003, p. 80

Di Raddo, Elena, " 'L'arte è politica'. Ideologia e ideali nell'arte degli anni settanta", *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Ed. Casero Cristina, Di Raddo Elena, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009 : 10 – 32

Fedi, Fernanda, *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie e percorsi 1968 -1985*, Milano, Edizioni Endas, 1986

Cristina Casero, *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo.*

Mattioli, Paola, "L'immagine fotografica", in *Lessico politico delle donne. Cinema, letteratura, arti visive*, Milano, Gulliver, 1979

Perna, Raffaella, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano, Postmedia, 2013

Seravalli, Marta, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Roma, Biblink Editori, 2013

L'autrice

Cristina Casero

Cristina Casero è storica dell'arte contemporanea e docente di Storia dell'Arte Contemporanea e di Storia della Fotografia all'Università degli Studi di Parma, dove è ricercatrice. I suoi studi si sono dapprima concentrati sulla cultura figurativa italiana del secondo dopoguerra, approfondendo l'opera di alcuni protagonisti di quel frangente, tra cui Alfredo Chighine, del quale ha collaborato a realizzare il catalogo ragionato dell'opera pittorica, attualmente in corso di stampa presso SilvanaEditoriale. Ha poi condotto ricerche sulla scultura ottocentesca italiana, interessandosi particolarmente alla questione del realismo nella scultura della fine del XIX secolo con studi incentrati sulle complesse relazioni tra gli artisti, le istituzioni, la critica e il pubblico, senza trascurare i legami della produzione visiva con le questioni politiche, sociali e civili dell'Italia del tempo, come appare evidente nel volume *La "scultura sociale", tra il vero e l'ideale. Realismo e impegno nella plastica lombarda di fine Ottocento*, Scripta Edizioni, Verona 2013.

Su questa linea di interesse sono pure le ricerche sull'immagine fotografica, indagata nelle sue diverse accezioni. In tale ambito, recentemente ha curato con Elena Di Raddo i volumi *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana* (Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2009) e *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte* (Postmedia, Milano 2015) e con Michele Guerra, *Immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni* (Diabasis, Reggio Emilia, 2011).

Email: cristina.casero@unipr.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

Come citare questo articolo

Casero, Cristina, "Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo. La nuova immagine femminile nelle ricerche di alcune artiste e fotografe italiane negli anni Settanta del Novecento.", *Between*, V.10 (2015), Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli <http://www.betweenjournal.it/>